

Ángel L. Prieto de Paula

Universidad de Alicante

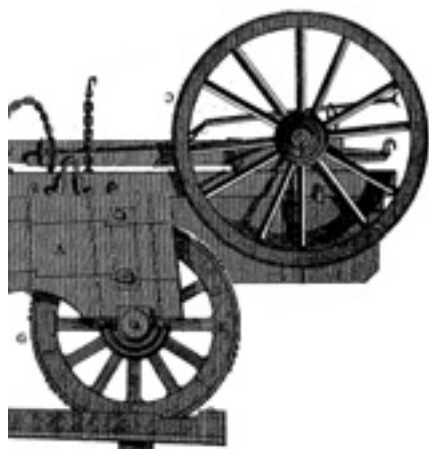


El realismo borroso de Ángel González (A propósito de “Historia apenas entrevista”)

Cuando nos acercamos a un poeta cumplido, como es el caso de Ángel González, solemos ir pertrechados de una serie de juicios que han sido decantados paulatinamente por la tradición crítica. De este modo, lo que consideramos una interpretación personal resulta, más bien, una construcción colectiva formada por acumulación de lecturas y lectores antecedentes. No cabe prescindir del todo de ese bagaje, en tanto que nuestra lectura no puede ser absolutamente la primera; pero, en la escasa medida de lo posible, vale intentar esa aproximación en alguna medida virginal y poco mediaticizada. Nada mejor para ello que acotar el campo de nuestro escrutinio textual, reduciéndolo, por ejemplo, a un solo poema, y despojar el ánimo de los prejuicios ajenos y aun de los propios (entendidos como juicios ya consolidados, aunque deriven de un análisis previo). Propongo, a estos efectos, el examen de “Historia apenas entrevista”, poema de Ángel González que se reproduce a continuación:

Con tristeza, / el caminante / —alguien que no era yo, porque lo estaba / viendo desde mi casa— recogió su polvoriento / equipaje, se santiguó, y anduvo algo. / Luego dejó de andar, volvió la cara, / y miró largamente al horizonte. / Iba ya a proseguir quién sabe adónde / cuando vio a alguien que venía a lo lejos. / Su rostro reflejó cierta esperanza, después una terrible / alegría. Quiso gritar un nombre, pero / su corazón no pudo resistirlo, / y cayó muerto sobre el polvo, / a ambos lados el trigo indifferente. / Una mujer llegó, besó llorando / su boca, y dijo: / Ya no puedes oírme, / pero juro / que nunca había dejado de quererte.

Hace ya muchos años, Joaquín González Muela escribió algunas líneas sobre dos poemas que figuraban en la *Antología de la nueva poesía española*, de José Batlló (1968); uno era éste, el otro “El adiós”, de José Ángel Valente (1). Ambos, comentaba el crítico, son “adioses imposibles, un beso sobre unos labios, a un muerto y a una muerta”. Aunque no descendía a la exégesis del detalle, resultaba evidente que el motivo del contraste entre ambas composiciones era el distinto grado de asimilación de los códigos realistas. El poema de Valente contiene elementos imposibles de situar armónicamente en un mismo plano referencial, lo que nos imposibilita hacer una lectura —da lo mismo cuál sea ésta— conforme a criterios realistas (2). En



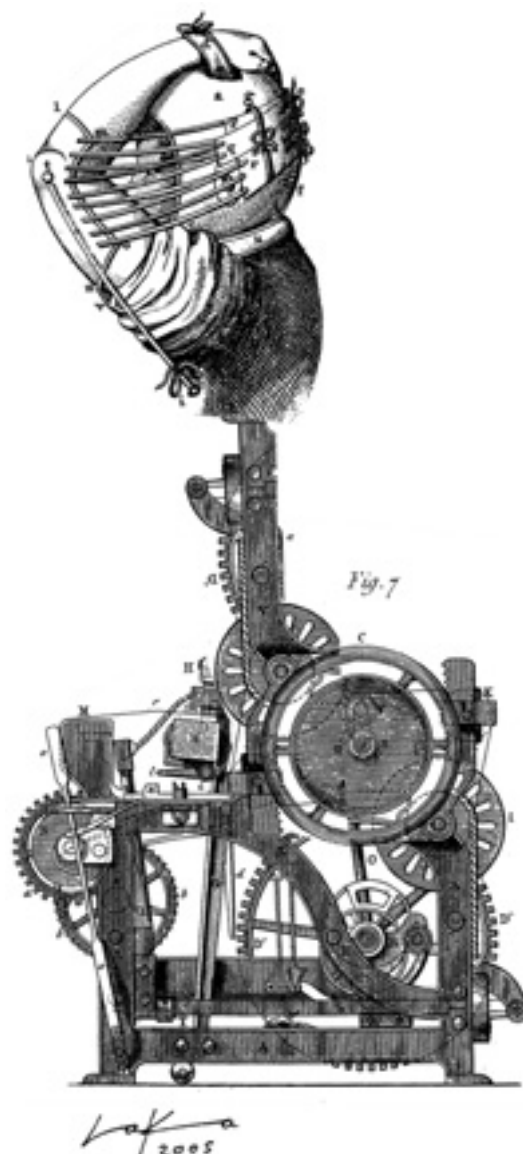
(1) Joaquín González Muela, *La nueva poesía española*, Madrid, Alcalá, 1973, pp. 139-140.

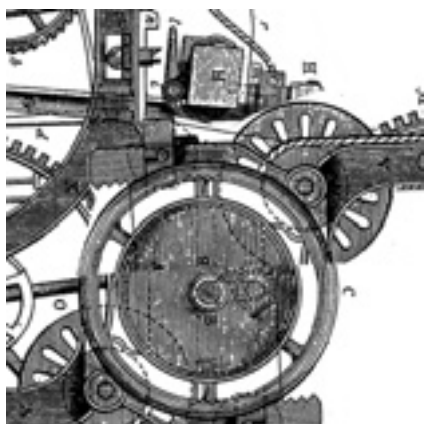
(2) He aquí la composición de Valente, perteneciente a su primer libro, *A modo de esperanza* (1955): “Entró y se inclinó hasta besarla / porque de ella recibía la fuerza. // (La mujer lo miraba sin respuesta). // Había un espejo humedecido / que imitaba la vida vagamente. / Se apretó la corbata, / el corazón, / sorbió un café desvanecido y turbio, / explicó sus proyectos / para hoy, / sus sueños para ayer y sus deseos / para nunca jamás. // (Ella lo contemplaba silenciosa). // Habló de nuevo. Recordó la lucha / de tantos días y el amor / pasado. La vida es algo inesperado, / dijo. (Más frágiles que nunca las palabras). / Al fin calló con el silencio de ella, / se acercó hasta sus labios / y lloró simplemente sobre aquellos / labios ya para siempre sin respuesta”. La composición parece referirse a un hombre que llora ante el cadáver de su mujer, “ya para siempre sin respuesta”, no obstante lo cual determinados apuntes contradicen esa interpretación: así, el que la mujer mire o contemple al hombre, o el que éste realice determinados actos banales (apretarse el nudo de la corbata, sorber el café, etc.), poco apropiados en esta escena.

otras palabras, la línea anecdótica sólo puede mantener su coherencia dentro del poema, pero no aplicarse a un escenario extrapoemático, como recreación correlativa de una historia real. Se trata, en suma, de una realidad que sólo existe como tal en el poema, pero no se corresponde con ninguna otra realidad que pudiera existir fuera de él. Por su parte, el de Ángel González le parecía al citado crítico más aceptable en cuanto a “lo que es prácticamente posible”; o sea, más realista y ajustado a un único nivel referencial. Puede ser ello cierto; *ma non troppo*, como veremos enseguida.

El poema reproducido pertenece al segundo libro de Ángel González, *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), publicado cinco años después de que su autor se diera a conocer con *Áspero mundo*, que había obtenido un accésit del premio Adonais de 1955 (el premio correspondiente a esa convocatoria lo obtuvo Javier de Bengoechea con *Hombre en forma de elegía*, y el otro accésit fue para María Beneyto con *Tierra viva*). En ese su segundo libro, el poeta desplegaba ya buena parte de los recursos que lo convertirían en uno de los nombres mayores de los del cincuenta: por un lado, una amplia determinación *humanizadora* en el ámbito moral, cívico o sentimental; por otro, y a manera de contrapeso de lo anterior, una consciente voluntad formal que lo conduce a las liviandades y los cabrilleos de las palabras y del verso, con habituales ironías, juegos fónicos, inversión semántica de frases hechas, etc. En su primer libro, el poeta aún no se había adentrado en los ejercicios formales de atenuación de la taxatividad. Éstos comenzaron a hacerse notorios en *Sin esperanza, con convencimiento*; después, en *Grado elemental* (1962) y *Tratado de urbanismo* (1967), constituirían un núcleo estilístico de su poesía. El carácter funcional que dichos recursos tenían en los títulos referidos se iría revistiendo de un mayor autotelismo en los libros posteriores —*Muestra de algunos procedimientos narrativos...* (1976) y *Prosemas o menos* (1983)—, para entrar en declinación en los de *senectute*, como *Deixis en fantasma* (1992), hasta la desaparición del sentido juguetón, aunque no de la manipulación idiomática, en *Otoños y otras luces* (2001).

El poema narra una historia sin transgredir unos códigos supuestamente realistas: un caminante, conmovido por la contemplación de alguien a quien, en un receso de su caminar, vislumbra en la lejanía, muere cuando intenta pronunciar su nombre; una mujer besa la boca del cadáver y le manifiesta la continuidad de su amor. La escena tampoco es extraña a la tradición, incluso está muy literaturizada. Sobre el viejo arquetipo del *homo viator*, que deambula sin destino (“Iba ya a proseguir quién sabe adónde”), se diseña el encuentro con ese término que da sentido a su vagabundeo, y cuya contemplación lo lleva a la muerte. En la literatura española del siglo XX que conocía el autor —muy en especial en el amado Juan Ramón de la *Segunda antología*—, ese hombre de confusa itinerancia simboliza el extravío existencial, que Antonio Machado había ejemplificado en el “perro olvidado que no tiene / huella ni olfato y yerra / por los caminos, sin camino”, de un célebre poema de *Soledades* (LXXVII, II). El desdibujamiento y hasta la relativa insignificancia de lo relatado adquieren una trascendencia retrospectiva, desde el punto de llegada de una muerte conmovedora. Lo que más llama la atención es un halo de bruma que acaba imponiéndose sobre las escasas precisiones que se nos ofrecen, y que en el título está convenientemente señalado: la historia es “apenas entrevista”, desvaída en los personajes —una mujer innominada, un hombre también innominado, sobre cuya per-

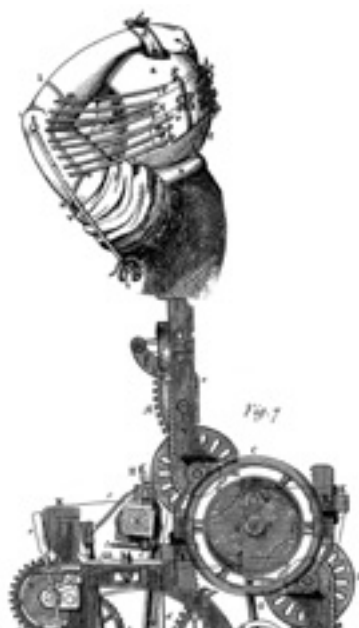




sonalidad el locutor sólo sabe decir “que no era yo”—, difuminada en su comienzo, enigmática en el final. La bruma que emborrona el perímetro argumental del poema se corresponde, por lo demás, con las marcas visuales del extravío existencial aludido, afín al que se aprecia en el remate del poema citado de Machado (“siempre buscando a Dios entre la niebla”). De modo que la imprecisión —que puede presentarse como mera voluntad argumental— agradece, ya que no exige, la reducción de las certezas; éstas sólo aparecen en los últimos versos, que recogen la expresión de la mujer: “juro / que nunca había dejado de quererte”.

Por lo demás, y dejando a un lado las vaguedades espaciotemporales que caracterizan el cliché romántico —un sujeto radicado en el no lugar y excluido del tiempo histórico—, la indefinición es una señal reiterada a lo largo del poema, del que se convierte en un elemento definitorio: el caminante, “alguien que no era yo”, anduvo “algo”, divisa “a alguien”. Algunos vocablos contribuyen a esa noción de celaje e indeterminación: el equipaje del caminante es “polvoriento”, su mirada se alarga “al horizonte”, finalmente muere “sobre el polvo”.

Una borrosidad de distinta índole, sobre todo en razón de su origen, asoma en otro momento de su trayectoria, cuando recupera González para uno de sus libros, *Deixis en fantasma*, la *Deixis am Phantasma* de Karl Bühler. Es éste un procedimiento consistente en precisar lingüísticamente lo desvaído, ese territorio perteneciente “al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva”; aunque también, y *mutatis mutandis*, puede entenderse como punto al que convergen las miradas de un cuadro, cuando éstas se sitúan fuera del ámbito reproducido pictóricamente (las miradas de los personajes se dirigen fuera del cuadro, y, arrastrada por ellas, la del contemplador sale extramuros del territorio artístico). Sin duda, cuando publica *Deixis en fantasma*, en 1992, pesaban sobre Ángel González las imágenes de una vida en buena parte vivida, o el truncamiento de los proyectos existenciales que no se habían realizado y que ya no iban a realizarse. El contraste entre la precisión lingüística de la deixis especificadora, propia de una *demonstratio ad oculos*, y la vagarosidad del objeto al que se aplica, provoca una fuerte conmoción emotiva que concuerda con la consideración de la implenitud de la vida, o de la distancia insalvable entre propósitos y realizaciones (los opuestos cernudianos de la realidad y el deseo). Es lo adecuado a un sujeto que, “inserto en una edad de reconsideraciones y de despedidas, nos abre en ellos [los poemas del libro] el mundo de experiencias históricas e íntimas, de ilusiones, de sueños, y también de desencuentros, de fracasos y muertes que guarda su conciencia” (3). Sin embargo, en este poema no se señala una mera evocación —así la “deixis en fantasma”—, como procede en la poesía elegíaca o temporalista que efectúa una recapitulación de la existencia, y a la que la actitud retrospectiva proporciona gasas de melancolía: un objeto claro y distinto llega hasta nosotros tras una rememoración más o menos desalentada que nos lo devuelve rodeado de niebla. Aquí es la propia “historia apenas entrevista” la que aparece en sí misma entre algodones de humo. E incluso los breves componentes argumentales que constituyen la secuencia del poema no se hallan indiscutiblemente conectados en todos los casos: ese “alguien” —un hombre— ve en lontananza “a



(3) Francisco Díaz de Castro, “Lectura de *Deixis en fantasma*”, *Litoral* (monográfico Ángel González. *Tiempo inseguro*), núm. 233 (2002), p. 207.

alguien” —¿una mujer?—, y nosotros suponemos que el segundo “alguien” es la misma mujer del desenlace (“Una mujer llegó, besó llorando”...). Lo suponemos, pero, dado que en el texto no se impiden otras interpretaciones, el lector debe involucrarse y suturar esos bordes de la historia. He aquí un esbozo realista, sí; pero sólo un esbozo, en cuyos vacíos de figuración crece por paradoja la intensidad emocional.

Si en el poema de Valente que hemos citado atrás la extrañeza se producía por la coexistencia de grados de referencialidad de difícil conciliación en un mismo plano, en éste deriva de la escasa visibilidad de las precisiones reales. El escamoteo de los detalles tiene un efecto estético seguramente mayor que el que habría tenido la especificación y la concreción de la historia. Al reducir a un núcleo duro el sentido de esta declaración amorosa ante la pérdida irremisible, la atención no se detrae hacia los inexistentes nódulos noticiosos de la historia, sino que se mantiene, toda ella, aplicada a la leve sustancia argumental. Tal como viene referido en la composición, el asunto es muy tenue, pero no está comprimido. La concisión argumental está conseguida por la levedad y discontinuidad de la sustancia narrativa, no por su adensamiento. El resultado es un poema basado en versos endecasílabos sin rima —aunque hay versos de otras medidas, siempre mecidos en una fluencia clasicista—, en los que se van disponiendo, sin apenas conectores, las pocas estampas que constituyen el mapa de la acción. Apenas iniciado el poema, surgen algunos signos de extrañeza en esta escena tópicamente lírica: el caminante es, nos explica el poeta, “alguien que no era yo, porque lo estaba / viendo desde mi casa”. Si el tono de esta aclaración parentética confunde por su distanciamiento y su neutralidad elocutiva, la precisión se antoja sorprendente, por innecesaria, desde un punto de vista lógico. Bien podría haberse prescindido del contenido del paréntesis sin que la percepción del discurso argumental fuera distinta, pues el lector de todos modos no habría identificado la voz del poema con el personaje masculino del mismo. La afirmación del inciso pretende subrayar lo que, aun sin él, está claro gramaticalmente: la tercera persona establece esta distinción entre poeta y personaje; sólo al final deja paso a la primera persona, cuando se ponen en boca de la mujer unas palabras de amor. Así las cosas, en la apostilla didáctica o *exegética* del inciso prima la intención de enfriar una entonación que se encamina hacia la emotividad inmediata, y que alcanza la máxima tensión en los versos finales, con la declaración amorosa en estilo directo. El resultado es un destilado de tragedia y amor: ambos términos se confunden en un sintagma que conjunta dos extremos antitéticos: “una terrible / alegría”. El gozo de la contemplación es, sin embargo, “terrible”, signo de una fuerza conmovedora cuyas esquinas referenciales aparecen borradas.

Nada de lo dicho arranca a la composición del mapa de realismo en que se inscribe. Pero frente a la elocución testimonialista y documental del realismo más habitual, vigente cuando Ángel González comenzó a escribir, y frente a la previsibilidad en que podía haber incurrido el poema, aquí se ha escogido un sistema de discontinuidades que deja el asunto sólo pespunteado en la brevedad del texto. Es éste, en fin, un raro caso de intensidad sin manchurroneos denotativos, para expresar trémulamente algunos ingredientes de una vida y una poesía radicadas en el territorio de los hombres: tristeza, epifanía, amor.

